

Werner Hofmann

Ein Bett ist groß genug für alle¹

Besondere Einladung

Samstag, 3. Juli 1999, 12 Uhr, Tee und Kuchen

The Austrian Cultural Institute, 28 Rutland Gate, London SW7 1PQ

Sie sind eingeladen, Gelatin zu treffen und mit ihnen in einem super-elefantengroßen Doppelbett anlässlich eines sehr besonderen Symposiums zu frühstücken. Für Bequemlichkeit und Erfrischungen ist gesorgt, ebenso für Simultanübersetzungen in zwölf Sprachen durch Dolmetscher, die sich unter den Bettdecken befinden. Falls es zu spät wird, um nach Hause zu gehen, sind Sie herzlich eingeladen, die Nacht hier zu verbringen. Ein Bett ist groß genug für alle.

An dieser Special Invitation fällt zunächst auf, dass sie von einer Institution ausgeht, die der Verbreitung von Informationen dient, wie sie der österreichische Staat als repräsentativ erachtet für „das Österreichische“ insgesamt – was immer das bedeuten mag. Das angekündigte Ereignis versucht indes, die Befürchtungen derer zu zerstreuen, die Kulturinstitute für Orte doktrinäer Wissensvermittlung halten. Man verspricht eine Zusammenkunft in der Nähe des Kaffee-und-Kuchen-Rituals, also eine Wiener Jause. Wir sind eingeladen, dieser Zusammenkunft die Botschaft eines partizipatorischen Kulturbegriffs zu entnehmen, dessen hedonistische Färbung zwanglose Erlebnisse freier Wahl erwarten lässt. Entspannung ist angesagt, ein Merkmal unseres gehobenen Kulturkonsums scheint außer Kraft gesetzt zu sein: die Trennung zwischen aktiven Vorbildfiguren und den um sie gescharten passiven Empfängern. An die Stelle des trennenden Rampenerlebnisses tritt ein fluktuierendes Gemenge, das es jedem überlässt, seinen Part (oder Partner) zu wählen. Das angekündigte Ereignis erschöpft sich in der Tatsache, dass es stattfindet. Seine Botschaft deckt sich mit der Dimension, innerhalb deren es geschieht. Es gibt keine Hintertür für verborgene Bedeutungen. Die Spannung zwischen Kunst und Leben, um deren Überwindung es im Kunstwollen unserer Tage sehr oft geht, ist somit aufgehoben, die künstlerischen Deutungsansprüche sind beseitigt. Das ist ein Ausnahmefall. In der Regel geht es Gelatin um mehr.

Auf den ersten Blick ist das Angebot der Special Invitation nicht neu. Spätestens seit dem Cabaret Voltaire (dessen Name eine Verbeugung vor der Aufklärung enthält und ihre ironische Bemächtigung ankündigt), spätestens seit jenen Abenden in der Züricher Spiegelgasse, bei denen dem bürgerlichen Kriegsabenteuer demonstrativ der Rücken gekehrt wurde, gab es immer wieder Versuche, die diskriminierende

¹ Alle Sachinformationen beziehe ich aus der Dokumentation über die Gruppe Gelatin, die 2008 im Verlag der Buchhandlung Walther König erschienen ist (ohne Seitenangaben). Vgl. Gelatin's Acb. Köln 2008.

Schwellenerfahrung – hier Bühne, dort Zuschauer – zu überspielen. Die Surrealisten versuchten, sich den partizipatorischen Grundgedanken anzueignen; zugleich verkündeten sie, dass Bewusstseinsleistungen nicht von Einzelnen erbracht werden, die das Vorrecht schöpferischer Kräfte beanspruchen, sondern von unbewusst handelnden Kollektiven. Doch es gelang auf die Dauer nicht, mit dieser Banalisierung des Kunstwerks den elitären, auf Subjektivität gründenden Kunstbegriff zu beseitigen. Allein durch den Umstand, dass ein Kopf wie Breton das Dirigentenpult besetzte und bestimmte, wer mitspielen durfte, stand die surrealistische Praxis in Widerspruch zu der These vom kollektiven Handeln und Misshandeln. Frühere Gesten wie Duchamps Mona Lisa mit Schnurrbart demonstrierten zudem, dass die Verspottung des Meisterwerks zusätzliche Interpretationen enthält. Leonardos Homosexualität/Bisexualität wird von der Vermännlichung seines weiblichen Modells schneller auf den Punkt gebracht als von psychoanalytischen Untersuchungen.

Die vier Individuen, die sich schlicht als „österreichische Gruppe Gelatin“ bezeichnen, stehen in der Tradition der „Kunst der Kunstlosigkeit“² des vergangenen Jahrhunderts, doch nehmen sie darin eine unverwechselbare Position ein. Sie treten nicht die Nachfolge der Wiener Aktionisten der 1960er-Jahre an. Diese praktizierten eine radikale Spielart des „Happenings“, die nur scheinbar die Rampenschwelle eskamotierte. Otto Muehl und seine Mitwirker wollten nicht die Kunst im Leben auflösen, sondern das Publikum ihren sadomasochistischen Ritualen unterwerfen. Was sie sich selbst zufügten, zielte als Verletzung in effigie auf die gehorsam gebannten Zuschauer, die sich von den Ereignissen mental beschädigen und demütigen ließen.

Die den Stoffwechsel benutzende Saliromanie wurde von Gelatin aufgegriffen. Wieder geht es um die (mystische) Kopulation mit dem Urschlamm, mit der „prima materia“, die Rückkehr ins Gemeine, das Aufgehen in der Promiskuität.

Es wäre falsch, den Aufstand gegen die etablierte Kulturhoheit, der damals die gesamte westliche Welt erfasste, nur unter ikonoklastischem Vorzeichen zu sehen. Im Gegenteil: Das Aufbegehren ist bilderfeindlich nur in dem Maße, in dem es das Bild als Staffeleibild zurückweist und versucht, es aus der ästhetischen Unantastbarkeit des Wandschmucks zu befreien. Muehl hat das unmissverständlich ausgesprochen: „In unserer Malerei erkennen wir das Material als den eigentlichen Gegenstand an.“³ Auch Oswald Oberhuber trat für die unbegrenzten Möglichkeiten im Plastischen ein: „Dieses Bedürfnis hat ein jeder, der aus dem Mutterleib kommt [...]“⁴

Der aktionistische Expansionismus kaschiert den Zweifel an den eingeschliffenen Verfahren und vermeidet die Grenzposition, die Arnulf Rainer bereits 1952 einnahm. Der

² Vgl. Werner Hofmann: Die Kunst der Kunstlosigkeit. In: ders.: Grundlagen der modernen Kunst. Stuttgart 1966, S. 343 ff.

³ Brief von Otto Muehl vom 14. Januar 1962. In: Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus. Wien 1960–1965. Ausst.-Kat. Museum Fridericianum u. a., Kassel u. a. 1988, S. 196.

⁴ Oswald Oberhuber: Das unbegrenzt Mögliche im Plastischen. In: Bau, Nr. 3 (1966), zit. nach Robert Fleck: Avantgarde in Wien. Bd. 1: Die Chronik. Wien 1982, S. 354.

Schlüsseltext *Malerei, um die Malerei zu verlassen*⁵ führte in wenigen Zeilen die Aporien auf, mit denen sich die Malerei der westlichen Welt nach dem Ende des Hitler-Wahnsinns konfrontiert sah. Anderswo wurde die Befreiung als Signal zum Weitermachen aufgefasst, was eine oberflächliche Euphorie hervorrief. Der 23-jährige Rainer veröffentlichte in einer Frankfurter Galerie die erste seiner vielen Abrechnungen mit seiner Umwelt, dem akademischen Lehrbetrieb, dem Kunstgerede und stellte all dem seine eigenen Wunschvorstellungen gegenüber. Seit damals, seit sechs Jahrzehnten, visiert er Grenzsituationen an, betreibt er in seinen Übermalungen das Paradoxon als einzig möglichen Selbstwiderspruch: die radikale Zerstörung der Bildtradition als ein Akt, der ihr neue Vitalität zuführt. Zugleich benutzt er in seinen Mortifikationen sein Subjekt als Objekt seiner Selbstgefährdung, die ihn am Leben erhält. Damit hat Rainer auch der Schaustellung (als einem Akt der psychischen Verletzung) zu einer neuen Intensität verholten und sie in die Ecce-Homo-Tradition versetzt, die dem Künstler eine Doppelrolle auflädt: Er ist Opfer und Erlöser zugleich. Was Rainer zu einer Leitfigur macht, ist sein Ehrgeiz, nicht bloß Artefakte, sondern Interventionen hervorzubringen: Zwischenrufe, Verweigerungen, lädierte Gesetzestafeln, zerschissenen Schleier, spöttische Selbstzweifel. Alle seine Manifestationen schlagen zurück auf seine psychophysische Existenz und prägen ihr die Signaturen von Verletzungen auf: Bilder sind vernarbte Wunden.

*

Wenn man von Rainer auf Kubin, den jungen Kokoschka und Schiele blickt, zeigt sich die Verletzung als Chiffre masochistischer Gewaltanwendung, die das Ich seinen Gegenbildern ausliefert und damit zum Kunstwerk macht. Das ist ein Spezifikum der österreichischen Moderne, in dem sich der „Doppelblick“⁶ niederschlägt, der einen Menschen oder eine Sache auf inhärente Mängel untersucht und daraus ein neues, mehrpoliges Bezugssystem gewinnt. Das war einer der beunruhigenden Aspekte der freudschen Psychoanalyse. Für die Kunstgeschichte hat Ernst H. Gombrich, in dessen Denken die Wiener Schule noch einmal Weltniveau gewann, das Nebeneinander zweier Erfahrungsebenen positiv bewusst gemacht, als er in seiner Wiener Dissertation 1934 den Begriff der „gestörten Form“ entwickelte.⁷ Dabei ging es um ein Detail an der Hoffassade des Palazzo del Te in Mantua, nämlich die herabgerutschten Triglyphen an den Fensterrahmen. Dieser „Defekt“ ist eine Intervention, die den Betrachter verunsichert und irritiert, denn sie lässt das Vollendete umkippen ins Ungewisse, das

⁵ Arnulf Rainer: *Malerei, um die Malerei zu verlassen*. In: ders.: *Schriften. Selbstzeugnisse und ausgewählte Interviews*. Ostfildern 2010 (erschienen anlässlich der Ausstellung *Arnulf Rainer. Der Übermaler* in der Alten Pinakothek, München), S. 14.

⁶ Vgl. Friedrich Nietzsche: *Ecce homo*. 6: Menschliches, Allzumenschliches.

⁷ Vgl. Ernst Gombrich: *Zum Werke Giulio Romanos*. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. 8, 1934 (Teil 1), und N. F. 9, 1935 (Teil 2). Dazu: Susanne H. Kolter: *Die gestörte Form. Zur Tradition und Bedeutung eines architektonischen Topos*. Weimar 2002. Gombrich hat seinen früheren Standpunkt im Ausstellungskatalog *Zauber der Medusa*, Wien 1987, revidiert (S. 22).

den formalen Bestand fragwürdig macht und solcherart die Perfektion der Destruktion ausliefert. So bekam die Zerstörung einen positiven Akzent.

*

Eine faszinierende frühe Idee der Gruppe Gelatin sah „die heimliche und beiläufige Intervention als Kunstform“ vor, die ihren Ursprung in der Kategorie der „gestörten Form“ hat. Dieser im März 2000 erdachte Eingriff sollte sich auch auf/gegen die „perfekte glatte Fassade“ der beiden WTC-Türme in Manhattan richten. Wie der Schnurrbart die glatte Schönheit der Mona Lisa in Zweifel zog, sollte dieser Eingriff der gebauten Hybris zu einer Wunde verhelfen: „Für genau 20 Minuten wird an einem Sonntag im Juni 2000 aus dem 91. Stock des WTC ein Balkon in die Fassade gehängt, auf dem dann für 10 Minuten bei Sonnenaufgang eine Person steht. Die illegale Aktion soll möglichst unentdeckt bleiben, Zuschauer sind nur die Kameras [...]“. Vorbereitet wurde die Aktion in einer Kartonbox, in die niemand hineinschauen konnte. Auch das war eine Intervention, die sich gegen die Großraumstruktur der Büros richtete. Da die Fenster sich nicht öffnen ließen, es also nur Kunstlicht gab, existierte latent eine „tödliche Falle“. Schon 2001 sprach Baudrillard von einem gläsernen Sarkophag.⁸ Die Terroristen vom 11. September verhalfen der Metapher zu ihrer letzten Konsequenz.

Im Grunde tritt Gelatin seit damals fortwährend gegen die aus Ordnungsstrategien zementierten Sarkophage unserer Zivilisation auf. Der rechte Winkel forderte die Künstler zum Gegenzug heraus. So denunzierten sie die „Geschlossenheit“ Mondrians im Kunsthaus Bregenz und verwandelten den Venedig-Pavillon von Josef Hoffmann in ein riesiges Backrohr, das den kulinarischen Doppelakkord des Genießens und Verdauens umschlagen ließ in den „regressus ad uterum“. Die „bocca della verità“, die an einer Kirchenfassade in Rom die Touristen auffordert, die Hand hineinzustecken, gehört auch zum potenziellen Metaphernrepertoire von Gelatin. Oder besser: Die Fantasie der vier Köpfe hat in lochartigen Öffnungen ihre zentrale Metapher, in der sich die Körperlichkeit der Menschen mit ihren Verrichtungen verbündet mit den Höhlen und Spalten des Naturgeschehens. Ein nach außen gestülptes Loch ist der riesige Schlammurm, in den die Teilnehmer eintauchen und aus dem sie wieder auftauchen, nachdem sie sich dem Reinigungsritual der Beschmutzung unterzogen haben. (Gegenstück dazu ist das Schlammloch in Diendorf am Kamp.) Ein riesiger Plastiksack reguliert die Systole/Diastole des *Suck and Blow*, wobei sich die Öffnung zusammenzieht wie ein „monströser Schließmuskel“. Die Kollektivaktivitäten decken sich genau mit dem Selbstverständnis der Gruppe: „Gelatin ist eine formlose Masse, ständig in Bewegung, die bei verschiedenen Gelegenheiten auftritt mit oder ohne Gäste.“

Die Interventionen haben oft den Charme und die Poesie privater Veranstaltungen. Weder bestehen sie auf dem Ausschluss der Öffentlichkeit noch leiden sie unter der Präsenz der Medienneugier. Aber im Grunde sind diese vier Selbstdarsteller diskrete, scheue Sonderlinge und vielleicht am glücklichsten, wenn sie Einzelgänger sein dürfen

⁸ Zit. in der Gelatin-Dokumentation.

– etwa als Naturapostel, die ihre Erektionen den Berggipfeln anbieten (*Ständerfotos*). Dieser humoristisch-beschauliche Zug lässt mich an idyllisch-skurile Veranstaltungen denken, die Adalbert Stifter sich für die Antihelden seiner Erzählungen einfallen ließ. Die Erzählung *Turmalin* beginnt mit der Beschreibung der Wohnung eines Herrn, dessen Bilderhunger kuriose Erfindungen hervorbrachte: „In dem Zimmer waren alle Wände ganz vollständig mit Blättern von Bildnissen berühmter Männer beklebt. Es war kein Stückchen auch nur handgroß, das von der ursprünglichen Wand zu sehen gewesen wäre. Damit er, oder gelegentlich auch ein Freund, wenn einer kam, diejenigen Männer, die ganz nahe oder hart an dem Fußboden sich befanden, betrachten konnte, hatte er ledergepolsterte Ruhebetten von verschiedener Höhe und mit Rollfüßen versehen machen lassen. [...] Für die hoch und höher hängenden hatte er doppelgestellige Rolleitern, [...] welche [...] man in jede Gegend rollen und von deren Stufen aus man verschiedene Standpunkte gewinnen konnte.“ Im Hintergrund war eine Vorrichtung, „in welcher er in Pappe arbeiten konnte und Fächer, Behältnisse, Schirme und andere Kunstsachen verfertigte“. Stifter denkt nicht nur an Fleiß und Handfertigkeit als Formen des bürgerlichen Zeitvertreibs, er zeigt auch die Obsessionen auf, die sich hinter der biedermeierlichen Gemächlichkeit verbergen.

Da ist der Landschaftsmaler in den *Nachkommenschaften*, der sich am Gosausee gegenüber dem Dachstein ein Häuschen mit einer sehr großen Glaswand erbauen möchte. Dann wird er malen und malen, bis es ihm gelungen ist, „den Dachstein so zu malen, daß man den gemalten und den wirklichen nicht mehr zu unterscheiden vermöge“. Dieses Vorhaben misslingt. Überhaupt liegt über der Geschichte der Grundton der Resignation und des Verzichts auf ehrgeizige Pläne. Am Ende steht ein heiteres Autodafé: „Im Blockhause nahm ich das Bild aus dem Rahmen, zerlegte den Rahmen und verpackte ihn in seiner Kiste. Dann schnitt ich die Leinwand des Bildes aus ihren Hölzern, zerschnitt sie in kleine Teile und verbrannte diese Teile langsam im Ofen. Dann zerlegte ich die Hölzer und verbrannte auch sie. Dann verbrannte ich alle meine Entwürfe, und zuletzt die Farben, Pinsel und die Malerbrette.“ Aus der gestörten Form ist die ganz und gar zerstörte Form geworden. Dieses Happening ohne Publikum unterscheidet sich von den anderen Bilderzerstörungen, deren Beschreibungen wir aus der Feder von Tieck, E. T. A. Hoffmann und Balzac besitzen, durch die heitere Gelassenheit, mit der hier Abschied von der Kunst genommen wird.⁹ Aus ihren Umarmungen flieht der Maler in die Arme seiner geliebten Susanne. Selten geht der Konflikt Leben versus Kunst so schmerzlos aus.

*

Dieser Zwiespalt gehörte bereits zu den Konflikten, von denen die europäische Öffentlichkeit am Beginn der Neuzeit ergriffen wurde, als mit einem Mal die Welt der gemachten Dinge – der alltäglich-banalen wie der absurden Fantasieprodukte – am Erfahrungshorizont auftauchte und ihn verwirrte. Bosch und Bruegel verdanken wir die

⁹ Vgl. E. T. A. Hoffmann: *Artushof* (1819), *Des Veters Eckfenster* (1822); Honoré de Balzac: *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831); Ludwig Tieck: *Des Lebens Überfluß* (1837).

ersten Inventare dieser Geräte und Apparate, deren Zweckbindung ebenso schwer auszumachen ist wie ihre von den Lizenzen des Fantastischen gerechtfertigte Zweckfreiheit.

Die Ausstellung gibt Einblick in die niederländische Bilderindustrie des 15. und 16. Jahrhunderts. Die Welt der biblischen Weissagungen und Drohungen reibt sich an einem Faktensammelsurium, in dem der Bodensatz der weltlichen Gesellschaft, von den kirchlichen Instanzen unbetreut, sich seine Wege bahnt durch die Zonen des Begehrens und Betrügens, der privaten und der öffentlichen Lustbefriedigung, der exemplarischen Bestrafung und des Aufbegehrens gegen die Ordnungsmächte. Der Tenor liegt auf einer chaotischen Diesseitigkeit, die den Menschen in eine blinde Betriebsamkeit treibt, aus der es kein Entkommen gibt. Die gesellschaftlichen Gegensätze kennen nur den Kampf aller gegen alle und das verschiedene Fluchträume – paradiesische und höllische – bevölkernde Rollenspiel. Wilhelm Fraenger holte den Schlüssel zu dieser verkehrten Welt aus den Ideen und Praktiken der Adamitensekte, die der Lust der Sinne jede Ausschweifung gestatteten.¹⁰ Bosch malte jedoch weder Ereignisprotokolle noch Illustrationen von Orgien. Aber seine Fantasie war am gesellschaftlichen Klima der Epoche beteiligt, in dem Sinnlichkeit in verfeinerter wie in vergrößerter Form eine zentrale Rolle spielte. Johan Huizinga hat diesem „Klima“ in seinem Klassiker über den *Herbst des Mittelalters* (1919) das schöne Kapitel über die Stilisierung der Liebe gewidmet. Er spricht darin vom sinnlichen Mystizismus und von einer Symbolik, die feierlichen Ernst und auch Zynismus enthält. In diesem Gemenge können wir einige der Komponenten erkennen, aus denen sich das rätselhafte Verhalten der Menschen etwa im *Garten der Lüste* (Madrid) zusammensetzt. Sie sind sophistiziert, aber anscheinend der Sophistikation überdrüssig, wenn auch in ihr gefangen. Ihre Sexualakrobatik geht – wie später beim Marquis de Sade – im Kreis wie der Reigen der Reiter auf der Mitteltafel: Zeremonien des Immergleichen.

Bei Bruegel bekommt dieses Welttheater im folgenden Jahrhundert einen sozialkritischen Akzent. Seine verkehrten Welten sind Parabeln, jedoch eindeutig im diesseitigen Rollenspiel angesiedelt, das sich wie die Episoden einer Stegreifbühne entfaltet. Im *Streit zwischen Fasching und Fasten* (Wien) kommen bereits die „von unten“ aufsteigenden Antagonismen des Klassenkampfes zum Vorschein, eingebettet in ein harmloses Streumuster, das die Ausweglosigkeit des menschlichen Tuns verschleiern. Das ganze Spektakel spielt sich zwischen Kirche und Wirtshaus ab, wobei es den Anschein hat, dass der schäbige Ort weltlichen Vergnügens letztlich über das Angebot der geistlichen Zufluchtsstätte triumphieren wird.

Bosch und Bruegel bedienen sich des ubiquitären Rollenspiels, um den Abstand zwischen Akteuren und Zuschauern zu beseitigen. Dazu erfinden sie eine Bildregie, die alle, Protagonisten wie Statisten, zu Beteiligten an einer Kollektivpantomime macht, in der jeder potenziell Täter und Opfer ist – Messer und Wunde, wie Baudelaire es metaphorisch ausdrücken wird.

¹⁰ Vgl. Wilhelm Fraenger: Hieronymus Bosch. Dresden 1975.

Wie reagierten die ersten Sammler dieser Bilder, wie die ersten Käufer der Kupferstiche auf deren Aussagen? Sahen sie sich gewarnt und auf den rechten Weg der Tugend verwiesen? Anders gefragt: Zogen sie der „interesselosen“ Distanz (Kant!), die allmählich das Publikum der Museen und Kunstaussstellungen kennzeichnete, die innere Betroffenheit, also die Mitwirkung am Spiel der Laster und Todsünden, vor? Diese Teilhabe berührt die Frage der Partizipation, von der eingangs die Rede war und deren Rückgewinnung, beginnend mit den Dadaisten, zu den großen Öffnungsimpulsen unserer Moderne zählt. Das Beseitigen der Grenze zwischen Akteuren und Zuschauern, denen so die bequeme Passivität entzogen wird, erzeugt den Lebensfunken der Teilnahme, der imstande sein könnte, die seit Jahrhunderten festgefahrenen ästhetischen Positionen des Gebens und Empfangens zu revolutionieren. Dazu wäre es notwendig, die Kompetenzen von Künstler und Publikum neu zu bestimmen, gemäß der These von Duchamp, dass der Betrachter das Kunstwerk vollendet.¹¹ Diesen Freibrief gilt es in Beteiligungsspiele umzusetzen. Daraus sollten nach und nach Bedeutungsspiele hervorgehen. Solcherart, dessen bin ich mir bewusst, würden wir allerdings hinter eine der Errungenschaften der Moderne, die Selbstbezüglichkeit des Kunstwerks, zurückgehen und seine Institutionalisierung in Museen und Ausstellungen in Frage stellen. Doch darum geht es letztlich nicht. Es wäre schon genug getan, wenn es gelänge, die kantsche Beschränkung auf das „interesselose Wohlgefallen“ von ihrem Monopolanspruch zu entlasten. Stattdessen könnte uns das in seinen Wirkungspotenzialen erkannte Kunstwerk die Entdeckung von Lebenspositionen einbringen, die mehr Fragen als Antworten enthalten. Wir würden an den Ungewissheiten partizipieren, die in den heutigen Kunstwerken stecken. Sie sind zahlreicher als die Gewissheiten.¹²

*

Mit der Herablassung des Bildungsbürgers beobachtete Hector Berlioz auf seiner Italienreise (1831/32) einen Bauern, der die Kirche betrat und die große Zehe des Petrus küsste: „Glücklicher Zweifüßler, was könnte dir noch fehlen? Du glaubst, du hoffst [...]“. So schlägt die intellektuelle Überlegenheit in Neid um. Mit Schiller gesprochen¹³: Der sentimentale Mensch beneidet den naiven, denn jener hat, was er sucht – „für mich gibt es nur Verzweiflung und Haß, denn ich habe nichts von dem, was ich suche, und ich kann nicht mehr hoffen, es zu erlangen“¹⁴.

¹¹ „The creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act.“ Zit. nach George Boas: *The Heaven of Invention*. Baltimore 1962, S. 236.

¹² Vgl. Werner Hofmann: *Die gespaltene Moderne*. München 2004, besonders das letzte Kapitel: *Neue Ungewißheiten*, S. 181 ff.

¹³ Vgl. Friedrich Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795).

¹⁴ Hector Berlioz: *Memoiren*. Hg. v. Wolf Rosenberg. Hamburg 1990, S. 140.

Hegel hat dazu in seiner *Ästhetik* die entscheidende Formulierung gefunden: Die Kunst habe aufgehört, „das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein“, sie ist nicht mehr „die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft“. Die religiöse Vorstellung ist vom sinnlichen Element abgerufen. „Mögen wir [...] Gottvater, Christus, Maria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen: es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr.“¹⁵ Hegel deutet an, dass er einen Verlust registriert. Zwar geht die Kunst in höhere Formen des Bewusstseins über, doch hat sie aufgehört, „das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein“.

Der Philosoph stellt die Entzweiung fest, die seit dem 18. Jahrhundert das kulturelle Bewusstsein Europas durchzieht. Mit Peter Burke¹⁶ sehen wir in diesem Prozess die Kluft zwischen hoher und niedriger Kulturtradition, die Barrieren errichtet „zwischen den Gebildeten und den populären Überlieferungen“, zwischen dem wundergläubigen italienischen Bauern und dem von Kunstreflexion erfüllten Berliner Philosophen.

Seit die Dadaisten vor bald hundert Jahren das anonyme Objekt als Ausweg aus der Artifizialisierung des Kunstvollens proklamierten, seit Duchamp mit seinen „Readymades“ die Kunst der Kunstlosigkeit erfand, versucht sich die Einbildungskraft in der Auratisierung des Trivialen. Das geschieht in der Nachfolge Hegels, der bereits den Geist vor die Wahl stellte, ein bloßes Ding (die Hostie, ein Stück Holz, ein schlechtes Bild) oder ein geistvolles Gemälde zu verehren.¹⁷ Mit der Vermischung dieser Ebenen arbeiten in unseren Jahrzehnten Edward Kienholz und Paul Thek, um nur zwei Beispiele zu nennen, und dies ist auch der Kontext, der das gesamte Werk von Gelatin trägt: Heterogenes wird gemischt, entweder sublimiert oder parodistisch verfremdet. Dabei kommt es fortwährend zu Berührungen mit den großen Traditionen der populären Kulturen, mit den Karnevalsbräuchen und der verkehrten Welt, den Narren- und Eselsfesten (Jean Paul)¹⁸, den Parodien von weltlichen und geistlichen Ritualen, bei denen die Darsteller oft ambivalent auftraten, sodass eine einzige Person mehrere Bedeutungen in sich trug.¹⁹

*

Ein Bett ist groß genug für alle.

¹⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Ästhetik*. Hg. v. Friedrich Bassenge. Berlin 1955, S. 139.

¹⁶ Vgl. Peter Burke: *Helden, Schurken und Narren. Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit*. Stuttgart 1981, S. 256.

¹⁷ Dazu eine Stimme aus dem konservativen Lager, Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr: „Jede Reliquie eines allgemein verehrten Heiligen kann, auf dem Altare aufgestellt, die pathologische Rührung viel stärker erwecken als das schönste Kunstwerk, und die ärgsten Karikaturen haben einen viel unbestritteneren Anspruch auf diesen Vorzug als das schönste Gemälde.“ Zit. nach Sigrid Hinz: C. D. Friedrich in Briefen und Bekenntnissen. München 1974, S. 149. (Ramdohr polemisierte gegen den Tetschener Altar.)

¹⁸ „Gerade in die andächtigsten Zeiten fielen die Narren- und Eselsfeste, die Mysterienspiele und die Spaßpredigten am ersten Ostertage, bloß weil da das Ehrwürdigste noch seinen weitesten Abstand von diesen Travestien behauptete [...]“ Jean Paul: VI. Programm. In: ders.: *Werke*. Bd. 5: *Vorschule der Ästhetik*. Hg. v. Norbert Miller. München 1963, S. 117.

¹⁹ Vgl. Burke 1981, wie Anm. 16, S. 203.

Diesem Versprechen gilt die Suche, auf die sich Gelatin und ihre Gemeinde gemacht haben. Sie hoffen auf die Quadratur des Kreises: einen Ort, an dem sie sich ihrer heiteren Verzweiflung hingeben können und wo zugleich jeder für sich sein Alleinsein ausprobieren kann. Das *Narrenschiff* von Bosch liefert dazu die anschauliche Entsprechung: ein in seinen Begierden verklammertes Kollektiv und davon abgesondert die zarte Gestalt eines Narren, der allein seine Mahlzeit auslöffelt. Ein Bild, das als Ganzes die „zwieträchige Eintracht“ (Horaz)²⁰ anruft, die den Einsamen mit der Promiskuität der Menge konfrontiert. Die Parabel zu diesem neuzeitlichen Befinden hat Brecht in seiner *Ballade von den Abenteurern* geschrieben:

Schlendernd durch Höllen und gepeitscht durch Paradiese
Still und grinsend, vergehenden Gesichts
Träumt er gelegentlich von einer kleinen Wiese
Mit blauem Himmel drüber und sonst nichts.

²⁰ „Concordia discors“ (Horaz: Episteln 1.12.19) bezieht sich auf das Zusammenwirken entgegengesetzter Kräfte in der Natur.